

EL OTRO SÁNCHEZ : NATURALISMO ORTODOXO Y DECADENTISMO RESIDUAL

Laura Cilento

Universidad Nacional de Lomas de Zamora – Universidad Nacional de Quilmes
gulliver@sinectis.com.ar

RESUMEN

Habitualmente parangonado o enfrentado con Florencio Sánchez, el hoy olvidado ganador de concursos literarios Otto Miguel Cione consolidó las fórmulas de la narrativa popular de kioscos de la década posterior: ninfómanas, adúlteros, estafadores y vengadoras se cruzaron en sus ficciones con la enfermedad hereditaria y el conflicto de marginalidad del inmigrante. Su oscilación –muy atenta a los intermitentes impulsos de un mercado lector/espectador- entre una "literatura de consolación" y la intervención en los debates culturales, frente al Sánchez que lucha por la imposición de un teatro de tesis naturalista, da cuenta de una disputa en el marco de las "lecturas aceptables" que son auspiciadas desde el teatro y las que escapan a la vigilancia en el abigarrado entorno de la ficción narrativa de las primeras décadas del XX.

1. Sánchez y Cione: dos uruguayos en Buenos Aires

Florencio Sánchez y Otto Miguel Cione nacieron en 1875 y ambos pertenecen a la literatura uruguaya (si bien el segundo había nacido en Paraguay por azar, fue inmediatamente nacionalizado). Esta circunstancia no funcionó como obstáculo para el desarrollo de sus carreras profesionales de este lado del Plata, si bien esa identidad oriental los agrupaba; Manuel Gálvez los reúne en el capítulo "Uruguayos" de su *Amigos y maestros de mi juventud*; en los debates acerca de los orígenes del teatro nacional, la extracción resultó polémica cuando Vicente Rossi les otorgó un lugar fundacional (ya que en la conformación del sistema teatral debe sumarse la intervención de la familia Podestá) y Mariano Bosch se los negó¹. No obstante, este último crítico reconoció, a favor de estos escritores en particular, una diferencia de calidad y de legitimidad en la escritura mediante la separación entre "autores criollos" argentinos y uruguayos, y "autores nacionales"; entre los últimos, figuran como locales Martín Coronado, David Peña, Ezequiel Soria, entre otros, mientras que entre los del país vecino destaca a Víctor Pérez Petit, Samuel Blixen, Sánchez y Cione. Hasta aquí, entonces, estos dos autores corren parejas: ninguno de ellos es reconocido como "autor criollo": esto es, en el Centenario, una categoría subalterna de autor de folletines o episodios gauchescos o cocoliches.

A partir de estas coincidencias comienzan a trazarse algunas divergencias entre ambos. Desde una mirada histórica, la centralidad de Sánchez en el cuadro de los escritores realistas es indiscutible. No ocurre lo mismo con el hoy casi desconocido Cione. Un sistema de críticas e impugnaciones diferencia el rol de cada uno: Sánchez, admirado y cuestionado; mimado, como reconoce David Viñas, por una intelectualidad liberal²; el otro, también cuestionado, pero consagrado sin mayores trámites (aunque con menos perdurabilidad). ¿Cómo leer esas trayectorias paralelas en su contemporaneidad? No solo desde los mecanismos legitimadores que jerárquicamente otorgan la consagración, sino como el resultado de un cúmulo de estrategias y de postulados ideológicos y estéticos de estos escritores, que puede localizarse en el armado de sus textos y sus expectativas de circulación.

2. Gringos y gringos

El teatro fue uno de los géneros más permeables a la constitución de una literatura rural argentina en el período 1900-1910. Durante esos años se consolidaron circuitos de autores, actores y compañías locales, así como también un público numeroso, heterogéneo que en muchos casos participaba, sólo a través de ese consumo, de la exposición de problemas y debates nacionales.

Sánchez optó por ese género para consolidar una profesionalización que había comenzado con las colaboraciones en la prensa periódica (artículos, cuadros de costumbres y relatos cortos). Otto Miguel Cione perteneció a ese circuito de autores que desde el teatro, pero también desde la escritura de narrativa popular y la actividad gremial (constituyó en 1906 la Sociedad de Escritores presidida por Payró) articuló, divulgó y codificó un imaginario urbano, suburbano y rural. La polifacética escritura de Cione es develadora de la movilidad de las construcciones de lo rural y demuestra hasta qué punto las mismas se fundan en la pragmática establecida desde los géneros y los ámbitos de circulación.

Nacida originariamente como novela, *¡Maula!* fue ganadora en 1902 del segundo premio del concurso literario organizado por *El País*. Ese mismo año Cione adapta su formato al dramático; es la obra con la que debuta en el teatro porteño y estrena su relación con los hermanos Podestá (tanto con José como con Gerónimo). ³

Presentada como comedia, *¡Maula!* (Cione, 1921) celebra las bondades del sistema agropecuario. Su intriga de usurpación familiar es característica del futuro colaborador de folletines y novelas de kiosco que fue Cione. En cuanto a la "usurpación" real, esta pertenece a la prehistoria: los vascos que fueron obteniendo las tierras del criollo improductivo en bancarrota. La otra "usurpación", simbólica, es la del hijo escolarizado,

León, de quien su padre se queja porque "le ha dau por arar, por leer" (I) y en este sentido se asimila a los gringos: "Patricio.- Ladrones, ladrones, y vos querés ser ladrón también. Yo aprendí sólo a enlazar y a domar en bagual y pal manejo de la lanza ...dos en el mundo nada más..." (I). "Robar" sufre una fuerte resignificación: para Patricio, lo que "sustraen" los inmigrantes es tierra, pero su hijo León trabaja en el campo de su propiedad, ¿qué roba, entonces? La tradición familiar, entroncada, como el nombre paterno, en las guerras de la independencia y en la mera posesión territorial.

El objeto de León será el de reivindicar el buen nombre de su familia. Para ello debe asumir, ante los oponentes (el núcleo familiar masculino, que incluye al hermano aliado de la visión de mundo del padre) calificativos infamantes ("maula", "ladrón"), debe ensuciarse para limpiar el honor. Cione procura no idealizar a los "patricios", empañando el pasado de la familia con un asesinato cometido por el abuelo para obtener la estancia. Introduce de esa manera un principio de justicia poética que se cerrará cuando el hermano de León re-produzca un crimen por dinero y lo pague con la tisis ⁴.

La lógica de la comedia otorga a León el cumplimiento de su objeto en el acto segundo: prosperidad y contrato matrimonial ⁵, ambos con fértiles resultados. Con el conflicto generacional resuelto, la reconciliación del acto II se refuerza con el efecto agregado de la obra "redentora" de León: la conversión de su padre y su hermano a las bondades de la siembra, a la asunción del lugar de la fuerza de trabajo y del cuidado del capital.

El autor organiza, en la participación final de los personajes, una alegoría dos años anticipada a la de *La gringa* de Sánchez o *Sobre las ruinas* de Payró. Concluido el sostén anecdótico de la alegoría, los personajes se encargan de pronunciar su sentido segundo, el figurado, como si leyeran en voz alta los textos que acompañaban los emblemas antiguos:

León. - [...] Usted, tata, es el tiempo viejo que se ha transformado... yo, el presente ... Este, desgraciadamente

Cirilo.- Yo, el pasado de peleas y luchas intestinas, llamado a desaparecer ... pa siempre.

León.- Jacinta, la fuerza productora y mis hijos los que harán la patria futura. ¿Verdad, hermano, que nos prestarás tu ayuda? (III)

Este esquematismo es una reducción didáctica que Cione consideró necesaria para su público, pero que no aparece en la novela original. Esta muestra las marcas de la demanda intelectual de las instancias legitimadoras de los concursos; para ellos escribió

Cione la novela. El jurado estaba conformado por David Peña, Martiniano Leguizamón, Francisco Durá, Martín Coronado y Enrique García Mérou.

Los principales cambios registrados entre el texto narrativo y el texto dramático posterior involucran la distribución de ideología, el género y complementariamente, la alteración de la construcción cronotópica:

- El subtítulo de la versión narrativa es "Bosquejo de novela nacional". Esta pretensión, modestamente matizada por el "bosquejo", está cumplida por la fuerte presencia evaluativa del narrador, quien enuncia una tesis de que el campo debe impulsarse desde la agricultura y otra tesis acerca del funcionamiento social netamente naturalista, que señala un determinismo social marcado por ciclos generacionales de progreso y retroceso:

Juliancito cumplía heroicamente el ciclo fatal que parece ser la normal de nuestros grandes apellidos. Los tres dioses de la religión de Confucio se suceden matemáticamente de tiempo inmemorial en nuestra patria. El ejemplo de los Echegoyen es típico. Brahma el creador, encarnado en Juan grande; Shiva el conservador en don Julián y Vichnu, el destructor, en Juliancito. Tres generaciones bastan, para efectuar la vuelta fatal. [...]

Justo es decirlo, alguna vez brota un retoño que por ley de herencia, se transforma en *grande* y vuelve a comenzar el ciclo fatal de los dioses de la religión de Confucio! (Cione, 1902: 29-30) (subr. del autor)

Si a este planteo se le reconoce la fuente culta (orientalista!), se hace aún más evidente que la novela intentó responder a los requisitos derivados del realismo-naturalismo prestigiosos, aptos para competir ventajosamente en concursos que aún (y por mucho tiempo más) no legitimarían la dimensión estética en sí misma si a esta no se unía una dimensión ensayística, histórica, configurada precisamente en una tesis.

- Respecto del género, el cambio de modo (narrativo a dramático) operó un fuerte cambio de registro: del drama a la comedia. Se eliminaron de esa manera las tensiones, prácticamente pre-resueltas en el texto dramático por el fortalecimiento de León.
- La construcción cronotópica también sufrió alteraciones. La novela rellena el campo con un referente geográfico concreto (la mención de diversas

zonas del litoral) que, al tiempo que inscribe el texto en el realismo con mayor ortodoxia, explica el tiempo histórico a partir de esa misma localización. Esto implica que el lector puede asociar las revoluciones, especialmente aquella en la que participa el hermano de León, como las últimas expresiones del caudillismo cuya eliminación para dar paso a un nuevo orden es inminente, y por lo tanto puede juzgar la "inutilidad" o su carácter tardío y anacrónico con mayor contundencia.

El paso de la novela al teatro podría resumirse como la disolución de la tesis (y del realismo) a favor de la alegoría, género que permite un nivel más explícito, más unívoco y más condensado de metaforización. Darko Suvin (1986) analizó un género narrativo mínimo como la parábola bíblica, también construido sobre bases alegóricas. Allí el paso de la metáfora fundante al relato se produce por el germen de desarrollo espacio-temporal que contiene el cronotopo. El orden rural reducido a un cronotopo agrícola (no ganadero) en la obra dramática es la mínima expresión a la que se pueden reducir la tesis y el relato mismo de Cione.

Hubo coincidencias menos relevantes, aunque sí más llamativas, entre ambos autores. Sánchez estrenó *La gringa* el 21 de noviembre de 1904, mientras *El gringo*, una "comedia dramática" de Cione, subió a escena cuatro días después. Si bien resultó significativa esta similitud, poco había en común entre ambos textos. El gringo protagonista de la obra de este último, enriquecido con su corralón y su ferretería, harto de solventar la vida frívola de su esposa y de soportar sus desprecios, descubre el adulterio y se suicida con un tiro en el corazón, delante de ella y de su amante. A partir de obras como esta, Cione inició una práctica de escritura ligada al efectismo dramático que corrió paralela a su incursión en el teatro de tesis naturalista (cuyo ejemplo más exitoso fue su *El Arlequín*, de 1906). Mientras Sánchez luchaba por la legitimación de su teatro de tesis, Cione sabía cuándo apelar a los artificios modernistas –decadentes y cuándo jugar las cartas a un naturalismo cuya sanción podía llegar a transformarlo en didáctico ⁶.

3. Suicidios de marca urbana

Una buena comadre, casi afligida,/cuenta a una costurera muy
vivaracha/

que, a estar a lo que dicen, era el suicida/un borracho perdido –
según oyó–/

el marido de aquella pobre muchacha/que a fines de este otoño lo
abandonó.

Evaristo Carriego, "El suicidio de esta mañana"

Martiniano Leguizamón, en su *De cepa criolla* (1ª. edición: 1908), reúne a Sánchez y Cione en dos estudios que se tocan en un extremo: la impugnación al suicidio de los protagonistas. Este recurso comprometía ciertos límites de "verdad" en el texto, que el autor de *Montaraz* consideraba legitimantes de las ficciones posibles en el corpus literario nacional. La obra de Sánchez comprometida era *Barranca abajo*, estrenada el 26 de abril de 1905 por la compañía de José Podestá; en el caso de Cione, se trató de la novela *Lauracha*, publicada un año después de la pieza de Sánchez.

Barranca abajo expone el drama del gaucho tradicional, estafado y despojado de sus propiedades por nuevos habitantes del campo, que pierde su honra social y familiar y decide quitarse la vida. Sánchez trabajó muy escasamente la información proveniente de la prehistoria: quedan diluidas, en este texto, las artimañas de que se valieron para confiscar las tierras de don Zoilo, y solo sabemos, por boca del mismo protagonista, que ese acto fue una estafa; no hay confirmación de que se haya producido una "injusticia" y probablemente en ese punto de inflexión, en el que la reivindicación no está impulsada desde ningún nivel superior de la enunciación textual, haya que apuntar el desplazamiento de Sánchez respecto de los temas de la gauchesca. El mismo Zoilo afirma que "No, no me defendí bien; [...] ¿Sabe lo que debí hacer, sabe lo que debí hacer? Buscar a su padre, a los jueces, a los letrados; juntarlos a todos ustedes, ladrones, y coserles las tripas a puñaladas, ¡pa escarmiento de bandoleros y saltiadores! ..." (Sánchez, 1968: 216).

Sin embargo, Leguizamón no supo leer en *Barranca abajo* esa desviación del esquema narrativo del "gaucho justiciero" que él mismo había propiciado mediante la comicidad de su pieza *Calandria* (1896). En su artículo "El suicidio entre los gauchos", en *De cepa criolla*, cuestionó a la obra de Sánchez la decisión del protagonista de terminar con su vida. El desarrollo argumentativo es detallado y paciente, como quien pretende absorber y reelaborar una polémica en el formato pacificador del artículo de divulgación. En primer lugar, para Leguizamón (1961: 200-201) el suicidio es ajeno a la "psicología del gaucho" por una fuerza que opera en sentido contrario: "ese exagerado culto del coraje"; igual función inhibitoria tendría su "espíritu supersticioso y creyente" (temeroso del castigo divino al suicida). Lo propio del gaucho sería una muerte heroica o la desaparición en el desierto en "un secreto anhelo de sobrevivir en la memoria popular" (Leguizamón, 1961: 201), y todas esas formas justifican el riesgo que afrontan conscientemente.

En estos términos, el teatro no puede escenificar (o sugerir) el suicidio del gaucho porque se estaría violando un principio de decoro que no hace más que demostrar la "naturalización" del Romanticismo que operó el autor nativista y el movimiento que él

encabezaba: la muerte "digna" –heroica- es equiparada con la "realidad", ya que sirve para confrontar a don Zoilo con los gauchos históricos y demostrar su supuesta artificialidad. Detrás de este episodio de *Barranca abajo*, al contrario, se encuentra "la imitación morbosa que, en determinados instantes, precipita al hombre de ciudad" (Leguizamón, 1961: 202): esa estética del decadentismo que Leguizamón quiere exclusivamente urbana, ya que no puede admitir que es otra cara del movimiento que reivindica, lo que Mario Praz llamaría el *dark Romanticism*.

Sánchez no solo había tenido que luchar con esta lectura nativista; su principal adversario fue en realidad José Podestá, el actor-empresario quien le estrenó la obra, que hizo valer una implícita alianza con los gustos del público que lo habilitaba para intervenir en la tarea autoral. A él se debe, en gran parte (contando las críticas de la prensa luego del estreno), la modificación del final de *Barranca abajo*. El diálogo que reproduce Podestá en sus memorias es significativo de la subordinación a la que todavía estaba sometido el autor dramático en el campo teatral (Cilento-Rodríguez, 2002: 84-85); la objeción consistía no en el suicidio en sí, sino en la función de Aniceto, el "hijo espiritual" de Zoilo, cuando adivina su intención y en lugar de intervenir se aleja, según el pedido del viejo gaucho ⁷. Si en gran medida lo que se cuestionaba tenía que ver con la ocasionalidad del suicidio y el rol del testigo, y Podestá lo hacía desde el punto de vista de la dinámica de la puesta, no le importó tergiversar la audaz ideología de Sánchez, quien se defendía diciendo: "– Esa es mi idea –me contestó –mi tesis. Con ella quiero probar que cuando un hombre ya no tiene nada que hacer en esta vida, puede un amigo, un pariente, no oponerse a la voluntad de suicidarse." (Podestá, 1930: 172).

Podestá no solo se quejó de la "rebeldía" del autor, quien después del éxito de *M'hijo el doctor* (1903) "y ya autor consagrado, no era fácil que aceptara una observación por insignificante que fuera" (1930: 173) –insignificancia que daba por tierra nada menos que con la tesis–, sino que por añadidura exhibió en sus memorias las dos versiones del final de *Barranca abajo*.

Por su parte, Cione había solicitado a Leguizamón que opinara acerca de su nueva novela, según declara el requerido en el artículo "Lauracha", también incluido en *De cepa criolla*. El novelista uruguayo, seguro de su originalidad en el tratamiento explícito de algunos de los tópicos del decadentismo en un relato ubicado en el campo ("La vida en la estancia" es el subtítulo de *Lauracha*) tal vez calculaba que uno de los miembros del jurado que había premiado su *Maula!*... "bendeciría" su último trabajo. Lo que, por supuesto, no ocurrió.

En esta novela, Cione puso en marcha una línea importante de su narrativa vinculada con la representación de conflictos sentimentales, que luego explotaría en diversas

publicaciones para el gran público lector. La protagonista, *femme fatale* que, de extracción campesina, conoce los secretos de la vida moderna y los aprovecha para seducir a los visitantes urbanos, invierte el esquema cultural de las ficciones rurales, radicalmente machista. El artista proveniente de la ciudad que consigue finalmente rendirla no lo logra sin antes iniciarse en una verdadera aporía moral que, según una visión decadente, espiritualiza la vida sensual. En un golpe efectista nutrido de motivos de extracción folletinesca, el candidato es devuelto a su pura e ingenua novia capitalina, ya hastiado de la sexualidad desenfrenada de Lauracha; esta termina suicidándose y le deja una carta en la que le revela su embarazo.

Leguizamón, absolutamente oblicuo, rechaza a tal punto la novela que no nombra aquello que le parece más revulsivo: impugnará lo no dicho. "Intención soez y descomedida" en los diálogos, que llevan "a la innecesaria confidencia para contar su aventura amorosa puntualizando hasta el nimio detalle"; "Esa extraña mujer, original y extraordinaria [...] no debía, no podía caer a semejanza de una campusa cualquiera! [...] Es demasiado brusca la transición para que el benévolo lector acepte semejante desenlace..." (Leguizamón, 1961: 138-139). Aun menos puede nombrarse la estética que fundamenta estos motivos narrativos, que va más allá del naturalismo de *Sin rumbo* de Cambaceres (con un protagonista que al menos es hombre), y que Leguizamón alude como "las influencias de una determinada escuela" (138).

Para el nativismo más nacionalista, el suicidio en el campo es uno de los límites más firmes de la representación porque no debe tocar a los miembros de su esfera. Sin embargo, aunque no fue reconocida como modelo, *Lauracha* forma serie con las novelas terminales de la narrativa rural canónica, especialmente con *Zogoibi* de Enrique Larreta, y particularmente con la Balbina de Benito Lynch (otra suicidada, que en *El inglés de los güesos* eligió un sistema parecido al de la horca de don Zoilo). Fue entonces cuando esos motivos de la narración que provocaban una filiación naturalista-decadente eran residuales y pudieron ser más o menos tolerados.

Simultáneamente con la aparición, en la década de 1920, de estas novelas, la de Cione seguía su camino por otros circuitos: fue publicada como folletín en *La Novela Semanal*, entre el 22 de agosto y el 19 de setiembre de 1927 (números 510 a 514) y la película basada en la novela protagonizada por Amelia Bence y Arturo García Buhr (dirigida por este último), fue estrenada en 1946, un año después de la muerte del autor. Como prolongando su marca "transgresora", fue calificada como "apta para mayores de 18 años".

4. Las novelas semanales y los usos libres

La narrativa popular de las colecciones de kiosco de las décadas del 10 y del 20, en las que participó Cione, absorbieron esa duplicidad del escritor de tesis y del escritor de narrativa popular, en función de una oscilación entre ambas posturas que colecciones como La Novela Semanal reelaboraron para su programa de "libros baratos para la divulgación cultural". En un prólogo a la antología *Maula! ... y otras novelas*, Horacio Maldonado celebraba el abandono militante de las estéticas "duras" en la época de la "madurez" de Cione, ya que en sus textos cada asunto era visto a través de un "fuerte temperamento", "pero sin esas arrogancias o desenfrenos brutales en que el pontífice del naturalismo ahogaba con frecuencia la fuerte, la salvaje poesía que fulgura en sus novelas..." (1920: 5). Las "chinitas" como la Carqueja, protagonista de Cione que, seducida por una apuesta para tener un hijo, termina ahogándolo para que no sufra las burlas de los pueblerinos, o el empleado que se suicida porque no quiere interferir entre su amada y su patrón⁸, son irónicos testimonios de lo que puede "endulzarse" la mirada si se le extraen las duras aristas del cuestionamiento social.

NOTAS

¹ Los textos que organizaron la polémica sobre los orígenes del teatro nacional en la época del Centenario fueron: de Vicente Rossi, *Teatro nacional rioplatense. Contribución a su análisis y a su historia* (1969), aparecido en 1910, y de Mariano G. Bosch, *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá* (1969), aparecido en 1929.

² Viñas señaló que "...Una ideología pretendidamente renovadora desconectada de sus carencias reales, solo sirve para ratificar la ideología oficial al conjugar su tolerancia sin marcarle sus límites. [...] Y más todavía: que la oligarquía liberal del 900 se sentía capaz de anexarse a un revolucionario que por su irrealdad resultaba retórico hasta convertirlo en un aliado entusiasta, en un sometido más o menos domesticado o en su vocero." (1982: 294). Esta percepción ambigua de sus contemporáneos –que Viñas intenta reproducir, aunque obturando las facetas anarquistas de Sánchez- era significativa: compartir y reconocer sus triunfos ("Antes del estreno de *M'hijo el doctor* 'se le venía haciendo buena prensa' [...] todos eran testigos de algo importante y se habían convertido en históricos porque Sánchez y *M'hijo el doctor* al iluminarlos los ratificaba" – Viñas, 1982: 275-6) pero tomar distancia de las decisiones poco felices del autor que va a morir a Europa y del via crucis del que entrega su vida por el triunfo: así, su amigo Joaquín de Vedia lamentaba que "algunos de los libros que encontré más de una vez en las manos de Sánchez, contienen el secreto de la triste aventura que se lo llevó a morir lejos de todos nosotros [...] Aquellos libros pusieron a los ciudadanos, gloriosos de sufrir,

en la senda del fecundo martirologio del ideal; estos otros pusieron a Sánchez en el camino del inútil, del estéril martirologio de la ilusión." (1911: 392), mientras, en una lectura wildeana, Juan José de Zoiza Reilly afirmaba que "Después de la primera victoria, nadie pudo quitarle su celebridad. Pero nadie, tampoco, pudo evitar que una piara de críticos mediocres se arrojase sobre el dramaturgo para arrancarle a mordiscos la gloria, hozando en su triunfo como cerdos ... Siguió peleando. Tenía las espaldas anchas. Pero, ¡ay! Las espaldas le sonaban a hueco .. *Había puesto en la ascensión toda su vida.* ..." (1926: 9) (subr. mío).

³ Estrenada el 16 de julio de 1902 en el Teatro Apolo, según la cronología de Podestá (1986), aunque la edición de *Bambalinas* (Cione, 1921) establece la fecha del 15 de mayo de ese mismo año.

⁴ Este lazo entre las generaciones "criollo-delictivas" aparece explícitamente en el discurso novelístico (Cione, 1902: 48).

⁵ Cabe recordar que la paisana Jacinta, con quien se casa León, es a través de su dote la capitalista de los proyectos "expansionistas" de su marido. Amor y prosperidad están imbricados, por eso también resulta pertinente hablar de "contrato".

⁶ Esa "tragedia", según la calificó su autor, postulaba el carácter hereditario de las taras producidas por el alcoholismo en las generaciones posteriores. Las lecturas que elaboró la crítica desviaron el ideario decadente del protagonista (quien mata a su padre por considerarlo culpable de su degeneración) para transformarla en un "drama profiláctico" e instructivo acerca de los vicios sociales.

⁷ Vale recordar que Podestá no se alarmó por el carácter "inverosímil" del suicidio de un gaucho porque él conocía un antecedente menos valioso: el protagonista de *Cobarde!*, de Víctor Pérez Petit, estrenada en noviembre de 1894; recuerda que "...la crítica atacó al autor por la forma en que resolvía el conflicto, haciendo que el paisanito Pedro se suicidara descerrajándose un pistoletazo en el pecho. Le observaban que los paisanos no se suicidan, matan o se hacen matar, como extrema resolución [...] En tanto que el autor polemizaba defendiendo su tesis, un hecho dramático le dio el triunfo: cerca de Montevideo se halló el cadáver de un paisanito primorosamente vestido de gaucho, acostado sobre su recado, tendido hecho cama, rodeado de violetas, con una pistola en la mano y un balazo en la sien.. [...] Pero con todo, Pérez Petit transó modificando el final y haciendo que su héroe muriera peleando con la policía por defender a su buen padre, que lo había creído un cobarde."

Al actor poco le importan los principios ideológicos del realismo: su satisfacción porque el actor debiera "transar" se relaciona con las posibilidades histriónicas que recuperó, y por las economías en la producción, y ese criterio determinaba la suerte de los textos:

"Esa modificación me brindó la oportunidad de lucirme, una vez más, en la lucha con los milicianos, y también me evitó la molestia de tener que colocarme en el pecho una coraza de chapa de hierro,, para que al suicidarme me preservara de la inevitable quemadura al darme el fogonazo a boca de jarro" (Podestá, 1930: 90-91).

⁸ Personajes de sus novelas "El hijo de la apuesta" y "La única prueba", escritas para la colección *La Novela Semanal* (números 89 –28 de julio de 1919- y 121 –8 de marzo de 1920-, respectivamente)

BIBLIOGRAFÍA

Bosch, Mariano G. (1969). *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá*, Buenos Aires, Hachette.

Cilento, Laura y Martín Rodríguez (2002). "Configuración del campo teatral (1880-1934)" en Osvaldo Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Buenos Aires, Galerna/Fac. de Filosofía y Letras (UBA), vol. II, pp. 77-98

Cione, Otto Miguel (1902). *Maula!... (Bosquejo de novela nacional)*, Buenos Aires, Argos.

----- (1906). *Lauracha. La vida en la estancia*, Buenos Aires, Ivaldi y Checchi.

----- (1921). "¡Maula! Comedia en tres actos", *Bambalinas*, a. IV, no. 151, 26 de febrero.

de Soiza Reilly, Juan José (1926). "Florencio Sánchez y el drama de su vida", pról. a *El teatro del uruguayo Florencio Sánchez*, Barcelona, Cervantes.

de Vedia, Joaquín (1911). "La obra de Florencio Sánchez", *Nosotros*, a. V, no. 34, noviembre, pp. 386-393

Leguizamón, Martiniano (1961). *De cepa criolla*, Buenos Aires, Hachette.

Maldonado, Horacio (1920). Pról. a Otto Miguel Cione, *Maula!... y otras novelas*, Montevideo, Máximo García.

Podestá, José J. (1930). *Medio siglo de farándula*, Córdoba, Río de la Plata.

Vicente Rossi (1969). *Teatro nacional rioplatense. Contribución a su análisis y a su historia*, Buenos Aires, Hachette.

Sánchez, Florencio (1968). "Barranca abajo" en su *Obras completas*, Buenos Aires, Schapire.

Suin, Darko (1986). "On Metaphoricity and Narrativity en Fiction: The Chronotope as the Differentia Generica", *Substance* (www.arts.uwo.ca/substance)

Viñas, David (1982). *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, CEAL.